

Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los niños y niñas: la propuesta musical de Velosa y Los Carrangueros	Titulo
Sánchez Amaya, Tomás - Autor/a; Acosta Ayerbe, Alejandro - Autor/a;	Autor(es)
Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud (Vol. 6 no. 1 ene-jun 2008)	En:
Manizales	Lugar
Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE	Editorial/Editor
2008	Fecha
	Colección
Música popular; Educación; Niñez; Valores; Formación ciudadana; América Latina;	Temas
Artículo	Tipo de documento
"http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20131031112113/art.TomasSanchezAmaya.pdf"	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO

<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)

Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)

www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences



Rev.latinoam.cienc.soc.niñez juv 6(1): 111-146, 2008
http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html

Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los niños y niñas: la propuesta musical de Velosa y Los Carrangueros *

Tomás Sánchez Amaya **

Docente del Departamento de Humanidades, Universidad Santo Tomás, Bogotá.

Alejandro Acosta Ayerbe ***

Director CINDE Regional Bogotá, Profesor Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud de la Universidad de Manizales-CINDE.

• **Resumen:** Este artículo presenta un análisis de un tipo de música, la música popular tradicional campesina o “Carranguera”, en relación con su génesis, desarrollo e incursión en escenarios escolares, los usos posibles y la apropiación que de ella puede hacerse en tales ámbitos. El trabajo se desarrolla a través de dos temáticas generales. La primera, busca dar cuenta de los procesos de emergencia, desarrollo y consolidación de esta manifestación musical. La segunda señala las formas como la música carranguera, de manera paulatina, ha venido operando procedimientos de incursión en la escuela. Esta segunda parte implica el análisis del tratamiento que fundamentalmente la producción musical de Velosa brinda a los niños y las niñas; los vínculos y relaciones entre la música y la educación, y sus aportes en términos de formación axiológica. En orden a la fundamentación teórica, la propuesta acude a algunos desarrollos

* Artículo presentado con el objeto de satisfacer los requisitos de Candidatura Doctoral, en lo relativo a la ponencia de línea alterna. Bogotá D. C., mayo de 2007.

** Licenciado en Filosofía e Historia y Magister en Filosofía Latinoamericana de la Universidad Santo Tomás; candidato a doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, de la Universidad de Manizales-CINDE. Correo Electrónico: tas@etb.net.co

*** Sociólogo de la Universidad Nacional, Economista de la Universidad de los Andes y Universidad Jorge Tadeo Lozano, Doctor en Educación Nova University-CINDE. (Tutor-Coautor de la ponencia alterna). Correo Electrónico: aacosta@cinde.org.co

propuestos por la etnomusicología, y para su fundamentación metodológica a elementos que aporta el análisis de contenido.

Palabras clave: Música popular, usos sociales de la música, usos escolares de la música, niñez, educación, valores, educación axiológica, educación en valores, formación ciudadana, ecología, realidad social.

Música popular camponesa: usos sociais, incursão nos cenários escolares e apropriação pelos meninos e meninas. A proposta musical de Velosa e Los Carrangueros

• **Resumo:** Este artigo apresenta uma análise de um tipo de música (música popular tradicional camponesa –Carranguera–) com referência a sua gênese, desenvolvimento e incursão nos cenários escolares, os usos possíveis e a apropriação que ela pode ter em tais campos. Nesta perspectiva de pesquisa, emergem algumas perguntas básicas: Como emerge e como consolida-se esta manifestação musical? Como ingressa e como funciona nos cenários escolares? Quais usos sociais pode ter em tais campos? Como pode ser apropriada pela infância? As respostas a estas perguntas constituem os propósitos fundamentais deste trabalho que é desenvolvido através de dois assuntos gerais: o primeiro, com o objetivo de esclarecer os processos de surgimento, desenvolvimento e consolidação desta manifestação musical; o segundo, indica as maneiras como a música carranguera, progressivamente, faz processos de incursão na escola. Esta segunda parte implica a análise do tratamento que, fundamentalmente, a produção de Velosa oferece aos meninos e às meninas; os vínculos e relações entre a música e a educação, como também suas contribuições em termos de formação axiológica.

Para estabelecer o fundamento teórico, a proposta toma alguns desenvolvimentos propostos pela etnomusicologia, e para seu fundamento metodológico toma elementos que contribuem à análise de conteúdo.

Palavras Chave: Música popular, usos sociais da música, infância, educação, escola, valores, formação cidadã, ecologia, realidade social

Peasant folk music. Social uses, inroads into school scenarios, and appropriation by children: The musical approach of Velosa and his “Carrangueros”

• **Abstract:** This paper offers an analysis of a specific musical type, the traditional Colombian peasant folk music called “Música Carranguera”, its beginnings, its development, the inroads it has made into school scenarios,

its possible social uses, and its appropriation in such scenarios. This paper consists of two parts. The first attempts to provide an account of the processes of emergency, development and consolidation of this specific musical type. The second displays the ways in which this type of music has gradually advanced into schools. This second part incorporates an analysis of the treatment that this type of music, in particular the approach of Velosa and his "Carrangueros", offers school children, the links and relationships between music and education, and its possible contributions in terms of axiological or values education. For its theoretical foundations, this analysis appeals to some current developments in ethno-musicology, and for its methodological foundations, to some elements of content analysis.

Keywords: Folk music, social uses of music, school uses of music, childhood, education, values, axiological education, values education, citizenship education, ecology, social reality.

-Introducción. -1. Emergencia, desarrollo y consolidación de la música popular tradicional campesina o carranguera. -2. Incursión de la música popular tradicional campesina en escenarios educativos, usos y apropiación. -A modo de conclusión. -Bibliografía. -Referencias Discográficas.

Primera versión recibida julio 28 de 2007; versión final aceptada febrero 14 de 2008 (Eds.)

Introducción

Con el presente artículo pretendemos realizar un análisis de un tipo de música popular tradicional campesina, denominada "Carranguera", en relación con los usos sociales que de ella se han hecho, fundamentalmente en escenarios escolares: de las formas como ha incursionado en tales ámbitos, de su utilización como dispositivo didáctico, y de la apropiación que se opera por parte de los niños y las niñas.

La indagación tiene como ejes orientadores estos interrogantes: *¿Cómo emerge y se consolida la música carranguera como uno de los géneros representativos del Altiplano Cundiboyacense en Colombia? ¿Cómo se ha dado el proceso de incursión en escenarios escolares? ¿Qué usos sociales se le ha dado a este género musical? ¿Cómo ha operado procesos de apropiación por parte de los niños y las niñas?* Las respuestas que se pueda dar a tales

interrogantes, constituyen la razón de este ejercicio, que se fundamenta en algunas muestras de la producción musical de Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira¹.

Dos propósitos fundamentales perseguimos con este ejercicio: - Determinar la génesis, el desarrollo y la consolidación como género musical; - Analizar los modos de incursión, los usos como dispositivo pedagógico que de este tipo de música pueden hacerse en ámbitos escolares — en perspectiva de los procesos de formación integral de los educandos —, y los modos como los niños y las niñas se la apropian.

En orden a la fundamentación teórica, la propuesta acude a algunos desarrollos propuestos por la *etnomusicología*², y para su fundamentación metodológica a elementos que aporta el *análisis de contenido*³.

1. Emergencia, desarrollo y consolidación de la música carranguera

Su denominación no figura todavía en el diccionario castellano, sin embargo sus letras sirven en otros países latinoamericanos para

¹ La razón de la selección se debe, a que la propuesta musical de Velosa da cuenta de las cuestiones sugeridas: ha sido instancia básica para la emergencia y consolidación de este género musical; los contenidos y temas propuestos se ocupan de problemáticas vigentes que acompañan la realidad local, regional y global; los mensajes de sus canciones pueden ser usados de diversas maneras y con una pluralidad de fines en ámbitos educativos; y finalmente, otorgan un lugar privilegiado a los niños y niñas, más allá de la territorialidad y la temporalidad sugeridas. Sin embargo, se acudirá, según demande el análisis, a composiciones de otros artistas.

² Según Martín (1997), la etnomusicología es una subdisciplina de la antropología de la música, que se constituye en un puente entre las ciencias sociales y las humanidades, cuyo objeto es “comprender la música como un comportamiento más del hombre”, es decir, analizar “el comportamiento [musical] del hombre, que en muchas ocasiones es configurado por la sociedad y la cultura en la que vive” (p. 11). Martí, citado por Martín (p. 25) define la etnomusicología como “la rama del saber cuyos objetivos se centran principalmente en el estudio de cualquier fenómeno musical con pertinencia étnica”. La etnomusicología, en su vertiente de folclor musical, se entiende como el estudio de la vida musical campesina (Martín, 1997, p. 40).

³ Según Krippendorff (1990, p. 28), “El análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto”; el análisis de contenido no es una técnica intrínseca, acepta material no estructurado, es sensible al contexto y capaz de procesar formas simbólicas, y puede abordar un gran volumen de información.

enseñar este idioma; su nombre no se lo explica el gran mundo discográfico, pero sus canciones han llegado a los máximos escenarios neoyorquinos; científicos norteamericanos y radiodifusoras europeas han caído rendidas a sus pies aunque se les dificulte mucho su pronunciación. Ana María Caicedo. (2003)

La vinculación de temas que dan cuenta de la música y el folclor populares, a propuestas investigativas en América Latina y Colombia, data de fechas recientes; no obstante, estudios de esta índole se han fortalecido en las dos últimas décadas, en la medida en que han incorporando temáticas referidas a la relación entre música e identidad, a los usos sociales de la música, a la oferta y consumo del producto musical; así lo sugieren Ochoa y Cragolini: se asiste a un momento "... en el que las prácticas musicales diversas y fragmentadas, y los cruces entre géneros y consumos, nos estimulan a pensar en los grupos humanos y en los usos que hacen de la música desde posturas no prescriptivas o esencialistas, que atiendan a las dinámicas y a los procesos"; además, las *músicas populares* constituyen la manifestación de una variedad de relatos en los que "la diversidad remite no sólo a la visibilización de la multiplicidad de sonoridades que nos habitan sino también a las diferentes formas de apropiarlas, usarlas y estudiarlas" (2002, p. 12)⁴.

⁴ De la incursión y apogeo de las temáticas señaladas, dan cuenta una pluralidad de momentos, eventos y desarrollos investigativos: Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (la 4ª versión se realizó en Bogotá, agosto de 2000); investigaciones y trabajos: Pablo Vila, sobre Rock y Tango en Argentina; Ana María Ochoa, sobre los sentidos de las músicas populares en Colombia; Alejandro Ulloa, la Salsa en Cali; Juan Pablo González, modernidades e identidades de la Cueca chilena; Ketty Wong, sobre el Pasillo ecuatoriano; Lice Waxer, las Viejotecas y la Salsa en Cali; Netor Lambuley, análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas; Juan José Olvera, continuidad y cambio en la música colombiana en Monterrey (México); Carlos Cox Hoyos, Bolivia, la música autóctona de los Andes y su práctica educativa y musical como espacio creativo para la escuela; Lácides Romero Meza, Colombia, la música popular en la educación superior; Jaime Cortés, la polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana; Iván Darío Cano, identidad desde el caos, el caos de la identidad, una historia del Rock en Medellín; Leonardo D'Amico, la cumbia colombiana, un análisis de un fenómeno musical y socio-cultural, entre otros. (Cf. Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular (IASPM) - Rama Latinoamericana. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.htm>).

Por *música popular* —o mejor, *músicas populares*— se puede entender “todas aquellas formas de hacer música, aquellas [músicas] que logran ser objeto de percepción con agrado por una mayoría del grupo poblacional en que surge, alcanzan la categoría popular y esto sólo dentro del marco poblacional en cuestión” (Rodríguez, s.f., pp. 4-5). Según Ocampo (1976), las músicas populares comparten algunas características comunes: transitan de *generación en generación*, se perpetúan mediante la *tradición oral*; son *colectivas*, se constituyen en patrimonio de un determinado pueblo que las canta, las baila, las vive; son *vernáculos*, contienen narrativas ligadas a las costumbres y tradiciones de los pueblos en las que emergen; son *autóctonas*, se originan a partir del conjunto de circunstancias (sociales, históricas, políticas, religiosas, ideológicas, económicas...) de los lugares en que cobran vigencia; son *tradicionales*, por cuanto se transmiten y permanecen como manifestación de supervivencia y como continuidad entre el pasado y el presente⁵; tienen *origen anónimo* (no la obra en particular, “sino el conjunto de sistema tonal, rítmico y armónico en que se articula”). Nadie puede, por ejemplo, desentrañar la génesis de las primeras composiciones musicales (bambucos, torbellinos, pasillos, cumbias, guabinas, etc.), porque son producto de la transculturación, de la fusión, de diferentes estilos y ritmos, que en épocas y lugares determinados permiten al ser humano plasmar su modo de *ser en el mundo*.

En el ámbito de la música carranguera, a comienzos de los años ochenta, entra en escena Jorge Velosa Ruiz (1949), cantautor, intérprete, investigador y folclorólogo, reconocido hoy como su

⁵ El espíritu de autenticidad de la música tradicional se puede percibir, según Ocampo, “... en las fiestas campesinas, en los bailes de casorios, fiestas veredales, romerías, carnavales, fiestas tribales y en otras manifestaciones de alegría popular, en donde aparece el folclor con toda su espontaneidad. Escuchamos en Colombia los torbellinos, guabinas, bambucos, pasillos que el campesino interpreta a su gusto; compone al oído y ejecuta por tradición. Muchos de ellos lo han aprendido de sus padres y abuelos, y éstos de sus anteriores generaciones.” (1976, p. 27).

mayor exponente, quien sistematiza y populariza este género musical⁶. Desde entonces, la música carranguera ha cobrado importancia, se ha posicionado y mantenido en un lugar relevante de audiencia para los habitantes de esta región del país. En una entrevista (Gómez, 2003, pp. 36-37), Velosa se refirió a su trabajo y señaló el momento en que la música carranguera dejó de ser suya y se convirtió en género musical:

Juglando con este cuento llevo algo más de veinticinco años y

⁶ Quizá, la música carranguera, tenga su punto de partida con la vinculación de Jorge Velosa al programa “Canta el Pueblo” de Radio Furatena (Chiquinquirá, Boyacá), época en que empiezan a ser reconocidas canciones como: La Cucharita; Julia, Julia, Julia; La Deseadita; La Rosa Mentirosa; La China que yo tenía; El soldado de la Patria, La Pirinola..., que son plasmadas en el primer trabajo musical titulado “Los Carrangueros de Ráquira” (1980), que se constituyó en la génesis para la consolidación, sistematización y globalización de la carranga como género, toda vez que debutó en un escenario reconocido —el *Madison Square Garden* (septiembre de 1980)—. Desde entonces, la música carranguera ha traspasado las fronteras del altiplano, del país y del continente, para dar a conocer al mundo, parte de la cultura nacional (cundiboyacense); Velosa y Los Carrangueros de Ráquira han producido más de 20 trabajos discográficos, que dan cuenta de la consolidación de este estilo musical. A manera de “inventario”, se señala la producción artística de esta agrupación (en sus diferentes etapas): Los Carrangueros de Ráquira, 1980; Viva quien toca, 1981; Así es la vida, 1982; Canta y relatos, 1983; Pa’ los pies y el corazón, 1984; Con alma, vida y sombrero, 1985; Entre Chiste y chanza, 1986; Alegría carranguera, 1987; El que canta sus penas espanta, 1988; A ojo cerrado, 1989; De mil amores, 1990; Harina de otro costal, 1992; Sobando la pita, 1993; Revolando en cuadro, 1994; Marcando calavera, 1996; Encantos verdes, 1998; Una historia carranguera, 2000; Patiboliando, 2002; Lero, lero, candelero, 2003; Historia Musical, 2003; Surungusungu, 2005. Este conjunto de exponentes y la sumatoria de composiciones, permite afirmar que constituye un género musical, una forma de agrupación, de denominación, de categorización, conforme a unos criterios formales que agrupan objetos con características más o menos semejantes u homogéneas. Según López (2004, pp. 4-5), “un género musical es una *clase* de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en principio de una serie de muestras, ejemplos o piezas musicales específicas que en conjunto forman una *clase*. Sin embargo, los procesos de categorización no se hacen exclusivamente a partir de la discriminación de objetos. Podemos generar categorías musicales también a partir de eventos o experiencias; de fenómenos culturales, sociales o psicológicos; de situaciones particulares de consumo musical; de conductas corporales o sociales producidas en torno a la música (como el baile o actitudes kinéticas generales), de procesos subjetivos, de relaciones interpersonales o participaciones colectivas; de los modos de vestir o el *look* que presentan los sujetos que participan en determinado género musical, etc.”.

tres etapas. Poco a poco fueron apareciendo más y más seguidores, grupos, concursos, encuentros, programas, investigaciones y así, cantando y decantando, nos fuimos diferenciando de otras tendencias, hasta que desde hace unos diez años se empezó a hablar de música carranguera (...) La carranga se mueve y ha ganado espacios en las antenas personales y en una buena parte de la radio popular, la comunitaria, la universitaria y en la provincia, donde se nos acoge muy bien.

Este género, uno de los más representativos de la cultura campesina, emergente en el Altiplano Cundiboyacense, ha ampliado su radio de acción e influencia; se extiende en la actualidad —a nivel nacional— por los departamentos de Boyacá, los Santanderes, Cundinamarca, Tolima, los Llanos, Antioquia y el Eje Cafetero. A nivel internacional, el folclor carranguero ha incursionado en Estados Unidos, Rusia, España, Bolivia, Ecuador, Perú, Argentina, México. Para ello, parafraseando a Martín-Barbero (1998) —a propósito de la legitimación urbana de la música negra en el Brasil—, la carranga ha tenido que sortear múltiples barreras: regionales, ideológicas, culturales, económicas, para poder consolidarse y gozar de amplia acogida, audiencia y aceptación: “si hay cerca de cien grupos grabando y próximos a grabar, y cada uno en promedio tiene un disco con quince canciones, más las doscientas nuestras ya publicadas, más las que pertenecen a la tradición y hoy son parte de la carranga, estamos hablando de

mínimo dos mil composiciones”⁷ (Gómez, pp. 41-42). Con motivo de cumplir 25 años, de cantar de *otro modo* a la cultura regional, Noe Ochoa (columnista) se refirió a la carranga:

Velosa es uno de los más connotados conocedores del folclor andino y estudioso de la literatura popular, y cumple 25 años de cultivar y propagar la música carranguera (...) Desde el *Madison Square Garden de Nueva York*, o en un teatro de Moscú, en Barcelona o en el teatro Mira de Pozuelo de Madrid. O en el

⁷ Aparte de la agrupación decana de la carranga, puede identificarse una pluralidad de exponentes de este género musical: Los Hermanos Amado, Los Hermanos Torres, Son Panelero, Los Montañeros, Los del Pueblo, Relámpago Carranguero, Agrupación Quitasueño Carranguero, Tocayo Vargas, Oscar Humberto Gómez, Grupo Tres Natas, Pataló, Los Carrangueros de Medellín, Mamapacha Carranguero, Grupo Cristal, Los Embejucados, La Gloria de la Carranga, Estrellitas Carrangueras, Los Consentidos del Sol, Los Chanchirientos, Tocason... Cabe destacar que la agrupación Estrellitas Carrangueras está constituida por niños y niñas que han incursionado en esta propuesta musical. Estas y otras agrupaciones han ido consolidando a través del tiempo un género que hoy tiene estatus e identidad propia. Por otra parte, hay una pluralidad de escenarios y eventos en que se expone la música carranguera, que ha incursionado en lugares otrora reservados para “la música culta”. En el ámbito regional, la principal fiesta del departamento de Boyacá, el *Aguinaldo Boyacense*, tiene como uno de los espectáculos centrales la presentación de Velosa y los Carrangueros, agrupación esta que consecutivamente (desde 1974) ha hecho presencia en este evento; de igual manera, en el marco del Festival Internacional de la Cultura, una muestra de la música carranguera tiene su espacio de representación. Por otra parte, diversas entidades oficiales y privadas de orden cultural, han promocionado la realización de concursos, festivales y encuentros de música carranguera, en que se impulsa y estimula la producción de este género musical; entre otros eventos, se pueden destacar: -Festival Nacional de Música Carranguera o Campesina, Bogotá, (4ª versión, 2006); -Concurso de Música Regional Campesina Tradicional, El Cocuy, (13ª versión); -Concurso Nacional de Música Tradicional Campesina “Frailejón de Oro”, Guicán, (16ª versión); -Festival Carranguero, Villa de Leiva, (1ª versión); -Concurso Regional de Música Carranguera, La Ubita (1ª versión); -Primer Festival y Concurso Regional de Música Campesina “El Minero de Oro, Un Sonido por la Paz, Paz de Río, 2003; -Festival de Música Carranguera, Boyacá le canta a Colombia por la paz, Sogamoso, (3ª versión, 2005); -Festival de la Música Carranguera, Paipa; -Festival de Música Campesina, Floridablanca (7ª versión, 2004); -Festival de Música Campesina a nivel Departamental, Agua de Dios, (7ª versión); -Concurso Regional de Música Campesina, Corpochivor, (1ª versión, 2005); -Festival Nacional de Música Carranguera, Voces de mi pueblo, Tipacoque, (3ª versión, 2004); -Festival Departamental de Agrupaciones Musicales Campesinas, ICBA, Tunja (2004).

Colón, el de Colsubsidio, (o la Mediatorta de Bogotá, o cualquier plaza pública de pueblo). Velosa con sus geniales intérpretes de tiple, guitarra y requinto, van aquí y allá (...); cantando a los amores tímidos del campesino; a la ecología, a 'La Pirinola', esa vaquita lechera, bendición de los pobres; a la mujer; al hombre del surco; a la tierrita, donde "yo me siento como un rey". Pura poesía cantada. (El Tiempo, 28 de octubre de 2005).

Los datos registrados señalan, según Velosa, que la música carranguera como género, se ha venido consolidando paulatinamente en el concierto de las músicas populares, a nivel regional y nacional: "más allá de un género, de un ritmo, de sus instrumentos y de ciertas canciones, es una forma de ver la vida a través del arte popular y de la palabra, carranguero se es cuando uno reflexiona, controvierte, no traga entero y utiliza la cabeza no sólo para ponerse la gorra, sino también para ponerse un mundo y un país de gorra" (citado por Morales, 2002, p. 4).

La música carranguera ha sido *pregonera de la vida y la alegría de la gente campesina*; sus letras recogen diversos temas que relatan la cotidianidad, las circunstancias y las condiciones de vida individual y colectiva de la región. La producción musical de este género se ha ocupado de un variado repertorio en términos de ritmos, estilos y temas, dirigidos en un primer lugar a los habitantes del campo; sin embargo, la difusión se ha extendido más allá de las fronteras de lo rural y ha incursionado por diversos medios en las ciudades. De modo que sus audiencias no son solamente campesinas, sino que sus mensajes *impregnados de contenido social —reflejo de la realidad y de la condición humana—*, han conquistado el gusto de una considerable audiencia, que la usa de diferentes modos y con diversas finalidades.

2. Incursión de la música carranguera en escenarios educativos, usos y apropiación

Merriam (1964) define los usos sociales de la música como "formas en que se emplea la música en las sociedades humanas, a la práctica habitual o ejercicio de costumbre de la música como algo en sí mismo

o en conjunción con otras actividades” (pp. 209-228)⁸.

Para el contexto en que se aborda el análisis, la música carranguera tiene diversos usos y manifestaciones: hay canciones de amor y de desamor; de bienvenida y de despedida; alusivas a la paz; referidas al nacimiento y a la muerte; ceremoniales, de fiestas religiosas y populares; de reflexión; ecológicas; de trabajo; costumbristas; de reconocimiento y valoración a la gente del campo; que relatan la historia particular de un pueblo, una familia, una persona; que buscan el rescate de las tradiciones y costumbres regionales; en fin, canciones que describen de manera sencilla y modesta, la cotidianidad de los habitantes de la región. Esto indica, como sugiere Martín, que “la música mantiene

⁸ La música puede utilizarse en diversas situaciones, que pueden tener o no una función social más profunda. Valga señalar que usos y funciones son dos conceptos en íntima relación. Los usos se refieren a “las situaciones en las que se emplea la música en acciones humanas; la función se refiere a las razones de su utilización y particularmente al propósito de fondo para el que sirve” (p. 131). Herskovits (1948), citado por Martín (pp. 133-135) ha ideado un conjunto de categorías en las que se puede determinar los usos de la música: *Materiales culturales*, canciones de trabajo, para asegurar un buen destino, buena caza, buena pesca o una cosecha abundante; *Instituciones sociales*: organización social (aspectos musicales asociados: el ciclo de la vida, canciones para celebrar el nacimiento, pubertad, amor, matrimonio, familia, linajes, asociaciones, funerales, etc.; música usada en los principales ritos culturales: bautizos, matrimonios, etc.), educación (por sus diversos contenidos muchas canciones son usadas en la enseñanza), estructura política (las canciones reflejan cómo es la sociedad, clasista, patrilineal, etc.); también es posible percibir relaciones de jerarquía en las canciones; por ejemplo, cuando hay un cantante principal y un coro, el coro siempre tiene una función secundaria que repite las canciones del líder; *Hombre y universo* (sistemas de creencias y el control del poder, sobre adivinación, mitos, leyendas, cultos, ritos religiosos, etc., canciones asociadas a los actos dirigidos al poder, sea la magia, los dioses, espíritus, etc.); *Estética* (aspectos del folklore suelen ir acompañados de música, por ejemplo cuando las canciones forman parte de los cuentos y leyendas populares, uso de proverbios en los textos de las canciones, etc.); *Lenguaje*, etc. Según Martín, Adorno (1981) realizó una interesante clasificación sobre las formas de utilizar la música: individuos que toman parte en la vida musical para demostrar su buen gusto y cultura (*educational consumer*); oyentes que buscan compensaciones en la música, e intentan escapar de sus problemas escuchando música, permitiendo que sus sentimientos entren en lo que en la vida diaria sería inadmisibles (*emotional listener*); oyentes que conceden un elevado valor a la música bien hecha (*resentment listener*); otro tipo de oyentes usan la música como forma de protesta contra la sociedad (*jazz expert*), son personas que usan la música meramente en segundo plano.

una interdependencia con los demás elementos de su contexto cultural (...); la música es utilizada como acompañamiento o como parte de casi todas las actividades humanas” (1997, p. 133). Por otra parte, se identifican temáticas generales como: *-amores campesinos* (permitidos, prohibidos, libres, escondidos, canciones picarescas y picantes); *-realidad social* (que refleja la situación característica de la sociedad actual); *-ecología* (cuidado y preocupación por la vida, la naturaleza, el medio ambiente); *-identidad* (autenticidad, tradiciones y costumbres de los habitantes del Altiplano); *-niñez* (en la producción de Velosa: rondas, canciones ecológicas, axiológicas, didácticas, que dan un tratamiento especial a los niños y niñas y que pueden ser, de múltiples maneras, apropiadas por ellos y ellas).

Un buen número de estos usos sociales de la música carranguera ha incursionado en diversos ámbitos escolares⁹, en los que, de distintas formas puede, por una parte, contribuir —en la perspectiva de la dimensión estética— a los procesos de formación integral; y, por otra parte, constituirse en un mecanismo didáctico y pedagógico útil para el análisis de diversas temáticas y para la apropiación de un plexo de valores que pueden calar de manera sutil con sus mensajes y melodías.

2.1 El lugar de los niños y niñas en la propuesta musical carranguera

Para Velosa y su agrupación, los niños y niñas han tenido especial consideración. En cada uno de los trabajos musicales se puede destacar la presencia de una o varias melodías infantiles, que buscan aguijonear en la conciencia de la sociedad, para que se los tome en serio, se les

⁹ Las letras y las músicas contenidas en las propuestas de agrupaciones como: Jorge Velosa y Los Carrangueros, Oscar Humberto Gómez, Los Carrangueros de Medellín, Sol Nacer, La Comadre Ena y sus Ahijados, Quén Dirá, Los Hermanos Amado, entre otros, han incursionado en una pluralidad de escenarios educativos, (conciertos en instituciones, universidades, colegios y escuelas; uso didáctico de canciones para el análisis de una variedad de temas). Sin embargo, el análisis propuesto fija su atención en la incursión que se ha venido operando a nivel de la educación preescolar y primaria, con lo cual se pretende dar cuenta del lugar que este género musical (fundamentalmente la propuesta de Velosa) otorga a los infantes y a las infantas, y el uso que de esta manifestación artística puede hacerse como dispositivo didáctico-pedagógico.

quiera, se les cuide, se les trate bien, se les otorgue el lugar que merecen; en ellas se resalta la importancia de que asistan a la escuela; de que se les proporcione cuidado, afecto, amor; de respetar y rescatar las costumbres y las tradiciones de los mayores; de cuidar la naturaleza; de que se dediquen a jugar y a soñar, no a trabajar.

Lero, lero, candelero (2003) cuyo nombre anunciado había sido “*Abuelo de pájaro*”, es un álbum para niños y niñas que recoge todas las canciones infantiles de los trabajos anteriores; contiene rondas con temas ecológicos, axiológicos, pedagógicos, jurídicos (referidos a derechos, deberes y obligaciones de la sociedad, la familia, la escuela, con los infantes e infantas, y de éstos y éstas en relación con los demás y con lo demás).

A propósito de dedicar un trabajo musical para los niños y niñas, Velosa señala: “... desde que empezamos a componer, cantar y publicar canciones carrangueras (...) de cada patota [grabación] generalmente un tema iba dirigido a los niños (...); nos pusimos de penitencia y compromiso que cuando tuviéramos un ramillete de canciones ya conocidas entre los niños, se las íbamos a grabar y publicar en manada y en esas andamos con este disco” (2003, presentación álbum).

2. 2 Vínculos y relaciones música-educación: la incursión

El ser humano, “desde la cuna hasta la tumba”, se halla inmerso en una dimensión estética; desde su nacimiento —incluso, desde antes de su nacimiento— “se relaciona con un ambiente estético determinado, en la familia recibe las primeras nociones sobre moral, folklor, tradiciones, etc., pero es en las instituciones donde se continúa, se introducen nuevos elementos que permiten el desarrollo de un individuo estéticamente preparado para apreciar, comprender y crear la belleza en la realidad” (Andrade, s.f., p. 1). La música es una de esas herramientas que brinda al ser humano la posibilidad de apreciar, contemplar, comprender, crear, recrear, llenar de sentido y significación su propia existencia.

El ingreso de la música —en la más amplia acepción del concepto— al ámbito educativo tiene una variada gama de posibilidades, que son señaladas por las normas relativas a la educación; así por ejemplo, según la Constitución (1991, artículo 67), la educación en tanto derecho de la persona y servicio público con una función social, “busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura”; de igual

modo, la Ley 115 de 1994 (artículo 1º) señala que “la educación es un proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes”; sus fines primordiales (artículo 5º) se orientan a la consecución del “pleno desarrollo de la personalidad (...), dentro de un proceso de formación integral, física, psíquica, intelectual, moral, espiritual, social, afectiva, ética, cívica y demás valores humanos”; en cuanto a los objetivos generales, la educación básica (artículo 20) busca: “... propiciar la formación social, ética, moral y demás valores del desarrollo humano (...); la formación artística mediante la expresión corporal, la representación, la música, la plástica y la literatura”. En estos propósitos, se determinan unas áreas obligatorias (artículo 23), entre las que se cuenta “la educación artística y cultural”. En perspectiva de la consecución de esos fines, tanto la familia como la sociedad (artículos 7º y 8º) tienen obligaciones de “orden superior” con los niños y las niñas: educarlos y “... proporcionales en el hogar el ambiente adecuado para su desarrollo integral”. Por su parte la Ley de Infancia y Adolescencia (1098 de 2006, artículo 41), señala la obligación del Estado de “garantizar las condiciones para que los niños y las niñas, desde su nacimiento, tengan acceso a una educación idónea y de calidad”. Estos ideales trascienden el tiempo, el espacio y la historia, toda vez que ya a mediados de siglo, el Seminario Interamericano de Educación Primaria (1950), celebrado en Montevideo, bajo la orientación de la Unesco y la OEA, en el propósito de la creación de una conciencia nacional e internacional orientada hacia los ideales de paz, democracia y justicia social, demanda a la educación “cultivar el gusto por las bellas artes; utilizar los valores esenciales y humanos del folclor, como estímulo del desarrollo artístico” (MEN, 1986, p. 206).

En lo referente, pues, a la apropiación de los bienes y valores de la

cultura, a la formación integral¹⁰, al pleno desarrollo de la personalidad,

¹⁰ Sucesiva y reiteradamente se ha hecho alusión a los aportes de la propuesta musical a la formación integral; por ello conviene una sucinta referencia a este instrumental con que la humanidad en su conjunto e individualmente cuenta para el ascenso a su *mayoría de edad*. La formación integral podría concebirse como aquel procedimiento, aquella acción de formar, de dar forma (moldear, estructurar...), de modo integral, holístico, al individuo humano, para que logre el desarrollo armónico del conjunto de su individualidad. Es el procedimiento que proporciona, además de las herramientas cognitivas, la formación del conjunto de las potencialidades y capacidades individuales, la formación de su talento, en términos de configuración (elevación) del carácter, de la personalidad y del pensamiento crítico, en la perspectiva de obtener el desarrollo integral (físico, cognitivo, moral, espiritual, axiológico, reflexivo, etc.), constitutivos fundamentales del proceso de formación humana. La formación integral es, por lo mismo, una herramienta para la conquista de la libertad y de la autonomía, “un devenir del espíritu de su estado natural, hacia la libertad”, toda vez que contribuye a “la generación de espacios de eticidad en los que la vida humana se hace posible. Tales espacios constituyen el ámbito de lo humano y son la expresión del tipo de interacciones existentes entre los hombres” (Orozco, 2004, p. 11).

Gadamer, citado por Orozco, señala que formación es un “proceso por el que se adquiere cultura, y esta cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto”. Formación “significa ‘ascenso a la humanidad’; desarrollo del hombre, en tanto hombre. El modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre”. (p. 12). Así mismo, aludiendo a Fichte, señala que una formación integral es “aquella que contribuye a enriquecer el proceso de socialización del estudiante, que afina su sensibilidad mediante el desarrollo de sus facultades artísticas, contribuye a su desarrollo moral y abre su espíritu al pensamiento crítico” (p. 16); es aquella formación que se centra “en la persona humana y orientada a cualificar su socialización para que el estudiante pueda desarrollar su capacidad de servir en forma autónoma del potencial de su espíritu en el marco de la sociedad en que vive y pueda comprometerse con sentido histórico en su transformación” (p. 17).

En este sentido, como señala Camps (1993, p. 11), la función de la formación integral “no es solamente instruir o transmitir unos conocimientos, sino integrar en una cultura que tiene distintas dimensiones: una lengua, unas tradiciones, unas creencias, unas actitudes, una forma de vida. Todo lo cual no puede ni debe transcurrir al margen de la dimensión ética, que es sin duda el momento último y más importante, no de esta o aquella cultura, sino de la cultura humana en universal”. La formación integral se ocupa de *templar* el carácter, en el sentido más extenso y total del término: formar el carácter para que se cumpla un proceso de socialización imprescindible, y formarlo para promover un mundo más civilizado, crítico con los defectos del presente y comprometido con el proceso moral de las estructuras y actitudes sociales. La formación integral es aquel proceso que permite dirigir, conducir, acompañar al otro de manera gentil “hacia él mismo”; para ello es pertinente que deba ocuparse de algo que en apariencia es marginal, pero que constituye parte de lo esencial de la condición humana: “el arte de ser felices, la asignatura de amarse y respetarse los unos a los otros, la carrera de asumir el

objeto y finalidad de una educación idónea y de calidad; es posible indicar la relevancia de la formación artística, específicamente de la vinculación de la música a la educación, no sólo en términos de la educación musical, sino también en cuanto herramienta didáctico-pedagógica, en perspectiva de los mencionados procesos de *formación integral*.

La música ha ocupado un lugar importante en todas las manifestaciones culturales de la humanidad (Fubini, 1988); así por ejemplo, los griegos la conciben como ideal educativo que se va configurando en la sociedad, en la medida en que el poeta-músico centra su atención en los efectos éticos de la música. La escuela Pitagórica le atribuye propiedades (orden, armonía y catarsis) que la constituyen en “medicina para el alma”, que además acaba adquiriendo una dimensión ético-pedagógica en la medida en que sirve de vínculo entre el mundo de los sonidos y el mundo ético. Así pues, en la cultura griega —y desde entonces hasta la actualidad— diversas teorías (estética musical, filosofía del arte, filosofía de la música, antropología musical, etnomusicología, estudios culturales, etc.) se han ocupado de la música y la han considerado junto con la poesía y las artes en general, como las bases de la formación del espíritu, que implican también la educación moral¹¹.

Frente a la incursión de *la música* —en su pluralidad de manifestaciones— en diversos ámbitos educativos, puede identificarse una doble posibilidad: por una parte, aquella que es reseñada por la normatividad y que se refiere al estudio de la música (su teoría, sus formas, sus estilos, sus prácticas, sus instrumentos), en perspectiva de

dolor y no tenerle miedo a la muerte, la milagrosa ciencia de conseguir una vida llena de vida” (Martín-Descalzo, 1995, p. 155); su tarea consiste en preparar a los individuos para el ejercicio de la “ciudadanía plena, en apostar por todo aquello que constituye la humanidad del hombre.

¹¹ El análisis centra su atención en la vinculación de la música (carranguera) a la educación “escolarizada”; sin embargo, un asunto importante para señalar es que la música popular tradicional campesina o carranguera —como cualquier otro género musical—, no solamente brinda insumos a esta forma de educación, sino que es posible hacerla extensiva a otros procesos, a otras instancias y a otros escenarios en que, en términos amplios, los individuos (los niños y las niñas) se desenvuelven, educan y socializan: el hogar, la escuela, la calle, el barrio, la plaza, las fiestas, las ferias, los conciertos, los medios masivos de comunicación..., el mundo de la vida cotidiana; no obstante, tal análisis trasciende los propósitos de este ensayo.

la formación artística y estética de los educandos; por otra parte, la utilización que como dispositivo didáctico-pedagógico puede hacerse de la música en los escenarios educativos. Las dos perspectivas, si bien es cierto que son diferentes, son también complementarias y tejerían una pluralidad de relaciones, en la perspectiva —como se ha reiterado— de la formación integral.

En lo que se refiere de modo específico a la música carranguera, ésta ha venido paulatinamente haciendo presencia en la educación en diferentes modos y niveles; como se ha dicho, prácticas de aula y eventos culturales dan cuenta de la posibilidad que ha tenido la música carranguera de entrar como instrumento y mediación pedagógica en la escuela —sin perder de vista la perspectiva de la formación integral, en cuyo logro también puede ser usada— con varias propuestas y finalidades. Así por ejemplo: -en procesos de lectoescritura, canciones como: El moño de las vocales; Los trabalenguas; El Mocoqueco; La rumba del bosque; Cómo le ha ido, cómo le va; La gallina mellicera; Las diez pulguitas; Lero, lero candelero; -en cuanto a la enseñanza de valores: El marranito; El compadre chulo; La madre tierra; Qué solita está mi tierra; La ley del billete; Una misma calavera; El rey pobre...; en últimas, las mismas canciones referidas a los temas atrás analizados contienen reflexiones en torno a la ecología, la realidad social, las costumbres, la identidad, el cuidado, que la escuela ha venido asumiendo, de modo que los niños y las niñas conozcan y se apropien de este tipo de propuestas musicales y las puedan incorporar en sus procesos de aprendizaje.

En este sentido, se trae a colación el testimonio de una docente de la región del Altiplano Cundiboyacense, Ana Lyda Tovar (profesora del Colegio Teguanegue, de Turmequé, Boyacá), que como muchos otros maestros y maestras, ha vinculado algunas muestras de música carranguera a la formación de sus alumnas y alumnos; ella manifiesta:

“Yo pienso que estas canciones se pueden retomar en cualquier materia, no en una en especial; porque precisamente todas hablan de lo autóctono; por ejemplo, en ciencias naturales se podría trabajar ‘Póngale cariño al monte’ y analizar con ellos cuál es el mensaje que nos trae y mirar si nos está o no enseñando algo. Yo pienso que todas estas canciones del carranguero son netamente pedagógicas.

La última producción son rondas infantiles, estas canciones nos podrían ayudar en el rescate de valores y tradiciones; el problema es

que así como los estudiantes de pronto han olvidado nuestra identidad cultural, también lo han hecho muchos profesores, que prefieren ponerles a los estudiantes 'La casita de los niños' o 'El Azerejé' y, de ahí viene que nosotros no queramos lo nuestro sino lo de afuera".

Un elemento importante que vale la pena señalar, referido a la relación de la música carranguera con la educación y los usos sociales por parte de la audiencia infantil, lo constituyó la escogencia *oficial*, en el año 2002, en Bolivia, de una canción carranguera (la ronda infantil -*Cómo le ha ido, cómo le va-* de Jorge Velosa) como mediación pedagógica para la enseñanza del español a comunidades indígenas (Urbina, 2003, p. 4).

Más allá de estos referentes empíricos, se ha logrado identificar un conjunto representativo de prácticas pedagógicas en todos los niveles del aparato educativo (pero con mayor énfasis en la escuela elemental) y no solamente en el ámbito geográfico atrás referido; hay, en la actualidad, un número considerable de docentes, en una pluralidad de instituciones, que usa diversas canciones de este género musical, en actividades académicas; así por ejemplo, en el aula de clase (la modalidad de audioforo o musiforo) permite el análisis y la reflexión en torno de los mensajes que comportan las canciones; en actividades culturales y recreativas (obras de teatro, coreografías, danzas), que implican el reconocimiento de diversas identidades y tradiciones culturales, que ponen en juego el respeto a la diferencia y la apertura a otras formas de ser y de acontecer de los seres humanos en y con el mundo.

Una indagación a un grupo de 13 niños y niñas¹², sobre la cuestión:

¹² Estudiantes de diversos colegios (públicos y privados) de Bogotá (grados: preescolar a sexto). La misma pregunta se planteó a cinco docentes: Martha Jazmín Pacheco (Colegio Salesiano Maldonado de Tunja) y María Monguí (docente Normal Femenina de Tunja), coincidieron en sostener que en esta ciudad, en un elevado número de instituciones educativas —si no en todas—, hacen uso de estas manifestaciones musicales en celebraciones culturales, fiestas patrias, izadas de bandera; Nelly Tovar (Colegio Municipal de Almeida, Boyacá) manifestó que desde su experiencia docente, en todas las escuelas y colegios (de la zona rural) del departamento de Boyacá, usan música carranguera en actividades culturales y fiestas nacionales; por su parte, Zenaida Espinosa, docente del Colegio Distrital Restrepo Millán (Sede C) en Bogotá, señala que en su institución, en diversas semanas culturales e izadas de bandera, es frecuente el uso de este tipo de música en danzas y bailes. Rubén Darío Vargas, profesor del Colegio Juan José Rondón de Paz de Ariporo, Casanare, afirmó que, en general en sus clases de "Español y Literatura" hace uso de canciones ecológicas, rondas infantiles, canciones costumbristas

“¿En su institución, en alguna ocasión (actividades académicas, celebraciones culturales —día de la familia, día del niño—, eventos recreativos, fiestas patrias, izadas de bandera, etc.) se ha hecho uso de alguna muestra de música carranguera o campesina?”, arrojó datos interesantes: todos los chicos y chicas manifestaron haber tenido la experiencia (directa o indirecta) del uso de tal género musical, fundamentalmente en celebraciones culturales y fiestas patrias. Recordaron haber realizado o presenciado bailes de canciones como La cucharita, La gallina mellicera, El marranito, Cómo le ha ido, cómo le va, La rumba de los animales y otras, que dejan enseñanzas sobre valores, cuidado de la naturaleza (bosques, animales, plantas), respeto de otras tradiciones culturales.

Los datos emergentes de la indagación dejan ver el paulatino ingreso de la música carranguera en escenarios escolares, menos con fines estrictamente didácticos que como actividades extracurriculares de apoyo a las labores educativas; de igual manera, si bien es cierto, que no se puede sostener categóricamente que en todas las instituciones escolares se usa este género musical, sí se puede afirmar que ha ganado espacios y —como se ha sugerido— tiene un enorme potencial de constituirse en una herramienta de apoyo didáctico en diversas prácticas docentes y dicentes.

2. 3 Música carranguera y formación ciudadana: aportes

La música carranguera se inspira directa o indirectamente en diversos elementos de la normatividad nacional e internacional, en relación con los niños y las niñas; en ella se pueden leer principios consagrados en la Constitución Nacional, en la Convención Internacional de los Derechos del Niño, en la Ley de la Infancia y la Adolescencia, en la

y canciones que describen la realidad nacional, en audioforos; sostuvo además que dados los *buenos resultados* obtenidos con estas experiencias, ha incorporado a sus labores docentes, como herramienta didáctica, esta modalidad de análisis. De igual manera, afirma que en celebraciones y fiestas culturales, se hace uso de música carranguera en la presentación de danzas, mímicas y obras de teatro.

Ley General de Educación¹³; corpus legislativo este, que reconoce y

¹³ Según la Declaración, los niños y niñas deben disfrutar de todos los derechos “sin excepción alguna ni distinción o discriminación por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, opiniones políticas o de otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento u otra condición, ya sea del propio niño o de su familia”. Los principios contenidos en la Declaración son: -El goce de una protección especial y la disposición de oportunidades y servicios, para que pueda desarrollarse física, mental, moral, espiritual y socialmente en forma saludable y normal, así como en condiciones de libertad y dignidad; -El niño tiene derecho desde su nacimiento a un nombre y a una nacionalidad; -Debe gozar de los beneficios de la seguridad social; -El niño física o mentalmente impedido o que sufra algún impedimento social debe recibir el tratamiento, la educación y el cuidado especiales; -Para el pleno y armonioso desarrollo de su personalidad, los niños demandan amor y comprensión; -El niño tiene derecho a recibir educación, el interés superior del niño debe ser el principio rector de quienes tienen la responsabilidad de su educación y orientación; -El niño debe, en todas las circunstancias, figurar entre los primeros que reciban protección y socorro; -El niño debe ser protegido contra toda forma de abandono, crueldad y explotación. No será objeto de ningún tipo de trata; -El niño debe ser protegido contra las prácticas que puedan fomentar la discriminación de cualquier índole.

En consonancia con la Declaración, la Carta Fundamental Colombiana reconoce (artículo 44) los derechos fundamentales de los niños: “la vida, la integridad física, la salud y la seguridad social, la alimentación equilibrada, su nombre y nacionalidad, tener una familia y no ser separados de ella, el cuidado y amor, la educación y la cultura, la recreación y la libre expresión de su opinión. Serán, además, protegidos contra toda forma de abandono, violencia física o moral, secuestro, venta, abuso sexual, explotación laboral o económica y trabajos riesgosos”. Señala, también, que los niños y niñas gozarán de todos los derechos consagrados en la Constitución, en las leyes y en los tratados internacionales ratificados por Colombia; pone así mismo, de relieve, la prevalencia de los derechos de los niños.

La Ley 1098 de 2006 (Ley de los Niños y los Adolescentes), a la luz de los mencionados principios, se propone como finalidad (artículo 1), “garantizar a los niños, a las niñas y a los adolescentes su pleno y armonioso desarrollo para que crezcan en el seno de la familia y de la comunidad, en un ambiente de felicidad, amor y comprensión. Prevalecerá el reconocimiento a la igualdad y la dignidad humanas, sin discriminación alguna”. La Ley aboga por la protección integral de los niños, niñas y adolescentes (artículo 7) “el reconocimiento como sujetos de derechos, la garantía y cumplimiento de los mismos, la prevención de su amenaza o vulneración y la seguridad de su restablecimiento inmediato en desarrollo del principio del interés superior”, entendido como “el imperativo que obliga a todas las personas a garantizar la satisfacción integral y simultánea de todos sus Derechos Humanos, que son universales, prevalentes e interdependientes” (artículo 8); señalando que los derechos de los niños prevalecerán en caso de conflicto con los de otras personas (artículo 9). En todo caso, “los niños, las niñas y los adolescentes gozan de las libertades consagradas en la Constitución Política y en los tratados internacionales de Derechos Humanos: el libre desarrollo de la personalidad y la autonomía personal; la libertad de conciencia y de creencias; la libertad de cultos; la libertad

adopta los principios fundamentales relacionados con los derechos y deberes de los niños y las niñas; señala las obligaciones que el Estado, la sociedad, las instituciones, la familia y la educación, han de procurar a los infantes, en virtud de su reconocimiento como sujetos de derechos, libres y privilegiados ante la ley, sin ningún tipo de discriminación.

Teniendo en consideración la referida jurisprudencia en relación con los niños y las niñas, se podría sostener que la música carranguera — específicamente la propuesta de Jorge Velosa — les canta a los derechos de los niños, niñas, jóvenes y adultos, a los derechos de todas las personas, sin distinción o exclusión alguna; incluso, aludiendo a las propuestas liberales de Singer¹⁴, le canta al derecho de los animales y en general, a la pluralidad de los seres vivos y de la tierra en su conjunto. No obstante, más allá de recalcar los derechos, considera los deberes y obligaciones que el Estado, la sociedad, las instituciones (la escuela) y la familia, han de prodigarles a todos los individuos, particularmente a los niños y niñas; enfatiza las obligaciones de los niños y niñas con los estamentos señalados.

Como ha quedado indicado, el lugar central que los niños y las niñas ocupan en la propuesta musical en cuestión, demanda la referencia a algunas producciones alusivas a la temática; así por ejemplo, la

de pensamiento; la libertad de locomoción; y la libertad para escoger profesión u oficio" (artículo 37). El capítulo II (artículos 17-36), consagra los derechos y las libertades de los niños, las niñas y los adolescentes: *Derecho a la vida y a la calidad de vida y a un ambiente sano; Derecho a la integridad personal; Derecho a la rehabilitación y la resocialización; -Derechos de protección; Derecho a tener una familia y a no ser separado de ella; Custodia y cuidado personal; Derecho a los alimentos; Derecho a la identidad; Derecho al debido proceso; Derecho a la salud; Derecho a la educación; Derecho al desarrollo integral en la primera infancia; Derecho a la recreación, participación en la vida cultural y en las artes; Derecho a la participación de los niños, las niñas y los adolescentes; Derecho de asociación y reunión; Derecho a la intimidad; Derecho a la información; Edad mínima de admisión al trabajo y derecho a la protección laboral de los adolescentes autorizados para trabajar; Derechos de los niños, las niñas y los adolescentes con discapacidad.*

¹⁴ (Conf. Singer, 1995a; 1995b; 2002)

rumba “Que viene un angelito”¹⁵ (Velosa, 1996) hace referencia a algunos derechos inalienables como a la vida, a un ambiente sano, a la protección, a la integridad personal, a la custodia y al cuidado personal, a los alimentos, a tener una familia; algunos versos dan cuenta de ello: “Mi amigo del alma, mi gran amigo, mi llavería, está que no cabe entre los chiros de la emoción, pues su mujercita le ha confirmado que de aquél día, ya viene en camino el angelito que le encargó. Que viene un angelito, que viene una hermosura, que ya le están buscando, el nombre a la criatura”. Los derechos a la identidad y a un nombre, ojalá *bien facilito de pronunciar*¹⁶, son también expuestos en esta canción:

Comenzó el desfile de varios nombres, todos opinan, se escuchan propuestas al menudeo y al por mayor, menos mal —me digo— que el angelito ni se imagina, ay, toda la gente que ha circulado a su alrededor (...) El hombre me ha dicho que están dudando, que yo qué haría, yo no debería, pero es mi amigo y le voy a hablar, le voy a decir que sinceramente tan sólo quiero un nombre que sea bien facilito de pronunciar. Como se dice casa, como se dice pan,

¹⁵ La referencia al concepto *angelito* —más allá de las connotaciones posibles (positivas o negativas), e independiente de ellas, relativas a la *condición humana*, ya provengan de tradiciones con orientación religiosa (mito de Orfeo, tradición judeocristiana) o de posturas mecanicistas (Hobbes), vitalistas (Schopenhauer, Nietzsche), materialistas (Marx)..., que exponen a veces antagónicas o contrapuestas concepciones acerca del hombre— dice relación con un símil, con un recurso literario o poético, que utiliza el artista y que señala, por ejemplo, la alegría de la espera, el afecto, los preparativos previos al nacimiento, los cuidados posteriores al acontecimiento y, en fin, un conjunto de prácticas que de una u otra manera modifican la cotidianidad de las familias. Para un análisis minucioso (que se escapa a los propósitos de este ensayo) respecto de las diversas propuestas que intentan responder a una de las cuestiones fundamentales de la antropología y de la filosofía moral —¿Es el hombre bueno o malo? — puede acudirse a las siguientes obras: Bubber, (1949); Fromm, (1953), —fundamentalmente, pp. 227-243—; Morey, (1987), entre otras.

¹⁶ La letra de esta canción, se constituye en una crítica a los nombres, un tanto rebuscados que, fundamentalmente en el sector rural, se pone a los niños, en virtud de las modas, del divismo, de los héroes y modelos de turno, o de los fetiches temporales que abundan en la sociedad, como señala Velosa: “Principitos azules, poetas, escritores, galanes y galanas, deportistas, actores, mandarines, princesas, familiares, pintores, santos y reyezuelos, modelos y doctores, científicos, cantantes, toreros triunfadores, políticos y reinas, banqueros y señores, han ido desfilando con todos los honores” (1996).

como se dice máma, como se dice paz, como se dice amigo, como se dice amar, como se dice tierra, país, felicidad. Yo sólo quiero el nombre que pueda pronunciar.

Por otra parte, los derechos a la educación, al desarrollo integral de la primera infancia, son contemplados, en términos generales, tanto en las canciones ecológicas como en las rondas que —con sentido pedagógico— son recogidas en el álbum “Lero, lero candelero” (2003); específicamente dos canciones, *Dónde estarán tantán* y *Cuando yo me baño*, exponen de manera implícita la obligatoriedad de la educación, por parte del Estado, la sociedad, las instituciones y la familia. La primera canción es una reclamación que el artista hace a la escuela, que por muchas razones (pobreza, exclusión, trabajo, falta de maestras y maestros, falta de locaciones educativas...) deja a los niños y niñas por fuera, pese a los *índices de cobertura operados por el sistema educativo* en la actualidad. Los versos de la primera melodía dicen:

¿Dónde está Carolina que no la veo? Reclamando unas cartas en el correo. ¿Dónde estarán Juanchito y niña María? Buscando quién les compre la lotería. ¿Por qué estará Panchita tan demorada? Por jugar con piedritas en la quebrada. ¿Dónde estará el hijito de Serafín? Persiguiendo abejones en el jardín. ¿Y dónde están los niños de ña’ Magola? Están en la plazuela jugando bolas. ¿Y dónde están los niños de ña’ Marina? Endulzando la vida por las esquinas. ¿Dónde está José Antonio el de Pedregales? Se quedó haciendo adobes en los chircales. Hace días que no viene la Rosaelena. Ya no tiene zapatos y le da pena. No veo los otros niños, ¿qué está pasando? Se quedaron dormidos y están soñando.

Los derechos a la libertad y a la *recreación, participación en la vida cultural y en las artes*, han hallado su espacio de realización en la medida en que un buen número de escenarios, tiempos y lugares, ha sido abierto para la participación del público en general, sin desconocer a la población infantil; así por ejemplo, hay conciertos y festividades de orden regional, concursos y eventos de orden nacional en los que participan grupos musicales integrados por niños y niñas, exponentes de este género musical. De igual modo, en muchísimas escuelas y colegios, en las celebraciones culturales y en las fiestas patrias, usan canciones carrangueras (La gallina mellicera, Cómo le ha ido, cómo le va, La rumba de los animales, El marranito, Lero, lero candelero, Las diez pulguitas, El moño de las vocales, Las adivinanzas del Jajajay, Las

diabluras y tantas otras), para el montaje de obras de teatro, danzas y demás manifestaciones artísticas que hacen parte del patrimonio cultural de la nación y la humanidad.

2. 4 La dimensión ecológica en la propuesta musical carranguera

El tema ecológico como derecho y obligación, en términos de calidad y de ambiente sano, constituye un eje fundamental de reflexión dentro del repertorio carranguero; en la mayoría de las producciones musicales de diversas agrupaciones, está presente una pluralidad de temas que, por un lado, denuncia el maltrato al que cotidianamente se ve sometida la naturaleza en su conjunto (suelos, bosques, animales, y por supuesto, los mismos seres humanos) y, por otra parte, enfatiza en el cuidado que ha de prodigársele al medio ambiente.

En este contexto pueden inscribirse obras como: Planeta tierra, Canto a mi vereda, Alerta por mi ciudad, De regreso al campo, El cagajón, La gotica de agua, La rumba de las flores, La rumba de los animales, Mariposita de mil colores, Mi compadre chulo, Mocoqueco, Póngale cariño al monte, Qué solita está mi tierra...; canciones que sus mensajes constituyen una exhortación al cuidado de la naturaleza, de la vida —en todas sus manifestaciones— y de todas las condiciones que puedan posibilitar la buena calidad de vida y el ambiente sano a que tienen derecho no solamente los niños, sino el conjunto de la humanidad.

Una muestra específica de la producción de Velosa y Los Carrangueros es el álbum “En Cantos Verdes” (1988), que extendió a todo el país y más allá de sus fronteras la preocupación por los temas ecológicos. *Póngale cariño al monte*, por ejemplo, responde a aquella canción desesperanzadora, que otrora sugería —ante el abandono del ser amado—, meterle “candela al monte que se acabe de quemar, que un amor cuando se aleja no se debe recordar”; como contrapropuesta a este espíritu de destrucción, reconoce la delicada situación por la que atraviesa el medio ambiente, que pone en riesgo no sólo la vida humana, sino la vida en todas sus manifestaciones; cuestiona el abuso al que se ha sometido la naturaleza y la posibilidad de legar para las futuras generaciones un medio ambiente habitable. Sus versos son un lamento ante la situación de los bosques como fuentes de vida:

El monte se está acabando y lo seguimos quemando y lo seguimos

talando y el monte se va a morir, ya no tiene aquel semblante que tenía en los tiempos de antes, ya no juega con el viento, ya no se le ve reír. ¿Qué será de mí, qué será de él, qué será de todos, ¿qué vamos a hacer?; el monte se muere, qué será de él, qué será de todos, ¿qué vamos a hacer?

Por millones de millones, por un pan, una panela, por la más ruin bagatela, sentenciado a muerte está, él trata de sostenerse y hasta de pie mantenerse, pero el daño es tan horrendo que la fuerza se le va. Si el montecito es el agua, si el monte es la vida entera, por qué de tan cruel manera lo ponemos a sufrir, qué pasó y en qué momento se nos quebró el sentimiento, para matarlo a poquitos y también con él morir.

Adiós montecito lindo, compañero de ilusiones, pedirte que nos perdones yo sé que es mucho pedir, tu soledad es la mía yo también me voy contigo, como se van los amigos a la hora de partir.

Canto a mi vereda (Velosa, 1998) es una plegaria de reconocimiento a “la patria más chica” de los campesinos: la vereda, que parece un pesebre porque “hay casitas en todo lugar”; porque a lo largo y ancho la abrazan caminos “por donde que pasamos to’los campesinos, llenó’e florecitas de mucho color”. Otras composiciones: La rumba de los animales, La rumba de las flores, Hubo una ciudad, La gotica de agua, El cagajón, Debajo del arrayán, entre otras, contienen reflexiones y exhortaciones al cuidado por parte del ser humano, a la naturaleza y a la vida. *Alerta por mi ciudad* (Velosa, 1994), es una fuerte crítica a las caóticas y difíciles condiciones de vida que deben soportar las gentes, que por múltiples razones son obligadas a abandonar el campo y marchar a la ciudad, donde deben enfrentarse a un ambiente hostil y muchas veces inhumano. *La rumba del bosque* es otra buena muestra de las preocupaciones señaladas, pero también un canto esperanzador en relación con el cuidado del medio ambiente, de la naturaleza y de “la madre tierra”:

Al ver la tierra pelada, me puse a considerar qué era lo que había pasado y qué nos puede pasar y ella me dijo que el hombre la había tratado muy mal y que se estaba muriendo del mismísimo pesar.

Me dijo que le había dado todo para ser feliz, el agua, los animales,

el monte y cosas por mil, pero que él no había querido entender su corazón y que la estaba acabando poco a poco y sin razón.

Al verla tan afligida, de nuevo le pregunté si todo estaba perdido o si algo había por hacer, entonces la madre tierra en silencio se quedó y dos lágrimas brotaron de su pobre corazón.

Supongo que lo que quiso con su silencio decir, es que paremos su muerte que la dejemos vivir, por mi parte le prometo no estropearla nunca más y a la pobre madre tierra dejarla vivir en paz.

Inspirados o no, en las políticas nacionales e internacionales que se ocupan de la ecología como condición fundamental para una *vida buena*¹⁷, Velosa y Los Carrangueros ponen en el centro de la reflexión la relación hombre-naturaleza, que ha de fundamentarse en el respeto, en la armonía, en el cuidado; por cuanto, como señala un principio constitucional, todas las personas tienen derecho a gozar de un ambiente sano, por lo cual, “Es deber del Estado proteger la diversidad e integridad del ambiente, conservar las áreas de especial importancia ecológica y fomentar la educación para el logro de estos fines” (Artículo 79); así mismo, todo ser humano tiene la obligación de “Proteger los recursos culturales y naturales del país y velar por la conservación de un ambiente sano” (artículo 95). La propuesta ecológica-musical carranguera nos recuerda los deberes y obligaciones que como seres humanos hemos de observar con aquello que nos pueda proporcionar una vida digna y de calidad a que todos tenemos derecho.

¹⁷ La Convención de los Derechos de los Niños, demanda (artículo 29) a los Estados Partes, que la educación debe encaminarse, entre otros propósitos, a inculcar al niño el respeto del medio ambiente natural. Por su parte, la Ley General de Educación señala como obligatoria la enseñanza de la protección del ambiente, la ecología y la preservación de los recursos naturales; en relación con los fines de la educación, esta debe orientarse hacia la “adquisición de una conciencia para la conservación, protección y mejoramiento del medio ambiente, de la calidad de la vida, del uso racional de los recursos naturales, de la prevención de desastres, dentro de una cultura ecológica y del riesgo y la defensa del patrimonio cultural de la Nación” (artículo 5).

2. 5 El componente axiológico que comporta el mensaje de la música popular

De la mano de los derechos y deberes, la propuesta musical en análisis se refiere a un plexo de valores que pueden ser apropiados individual o colectivamente, en perspectiva del desarrollo integral de las personas.

Una de las áreas temáticas mayúsculas que se perciben en la música carranguera, refiere al reconocimiento de la importancia de la identidad y las tradiciones culturales como dimensiones y posibilidades humanas, y al sentido de pertenencia a una cultura; hay en ello una asombrosa coincidencia con el Preámbulo de la Convención que rescata la “importancia de tradiciones y los valores culturales de cada pueblo para la protección y el desarrollo armonioso del niño”; que recomienda además a los Estados Parte (artículo 29) que la educación se encamine a “inculcar al niño el respeto de sus padres, de su propia identidad cultural, de su idioma y sus valores, de los valores nacionales del país en que vive, del país de que sea originario y de las civilizaciones distintas de la suya”.

Por su propia condición, las costumbres y tradiciones constituyen el tema con mayor producción musical del género, toda vez que su origen es eminentemente rural y se inspira en los acontecimientos propios de la región (fiestas patronales, ferias y fiestas populares, verbenas, aguinaldos, concursos, fiestas del campesino y celebraciones de diversa índole). La carranga es, en muchas melodías, un pregón en homenaje a un pueblo “sencillo, tradicionalista, fanático, hospitalario y tímido; silencioso y discreto, especulativo, cauteloso y reservado (...) un pueblo católico por excelencia, en donde la música y las danzas están en estrecha relación con sus “romerías” y festividades religiosas” (Ocampo, 1984, p. 96).

En un *torbellino*, *Boyaquito* sigo siendo (Velosa, 2002), quedan

plasmados aspectos de la identidad¹⁸ del boyacense —o mejor del boyaco, como le gusta decir—, la condición regional y local —pero a la vez global y cósmica— de los boyacenses, toda vez que se reconoce como “boyaco y colombiano, boyaco de todas partes, del pasado y del futuro, con átomos enruanados y satélite coplero”. Campesino colombiano, Florecita campesina, Canto a mi patria, A mi terruño, Mensaje boyacense, Encuentros boyacenses, Yo le canto a Boyacá, La china que yo tenía, El regreso de la china, La china boyacacuna, El iguaqueño, El saceño, El raquireño, Nostalgia campesina, Cantares a mi tierra, El miserere, Mi romería, El promesero, Me voy de fiesta, Diciembre sí, Navidad en mi tierra..., son otras composiciones que dan cuenta de la tradición fiestera y religiosa de los campesinos; del apego, valoración y nostalgia que se siente por la patria chica; del amor a lo propio; en fin, de un conjunto de costumbres, tradiciones, saberes y querer, que buscan perpetuarse en el tiempo y en la historia de los habitantes de la región.

Los versos de la carranga relatan la cultura popular; la diversidad de costumbres y tradiciones; la variedad de productos con que el campo

¹⁸ A la identidad del habitante de la región, se han dedicado varios temas; algunos de ellos no pertenecen propiamente a este género musical. Valga recordar, por ejemplo, al Duetto Zabala y Barrera, que interpreta una canción del maestro Jacinto Monroy “Yo soy boyacense”, o el bambuco “Soy boyacense”, del maestro Héctor José Vargas, bambuco este que, Mediante la Ordenanza 008 del 8 de julio de 1994, fue estatuido como himno popular oficial del departamento de Boyacá (Rodríguez, 1997). La composición que canta al “boyacense de pura raza” es cuestionada por Jorge Velosa, para quien —por múltiples razones de las que dan cuenta la historia y la cultura— no hay “boyacense de pura raza” alguno. Valga aclarar, siguiendo a Martín-Barbero (2002), que no se hace referencia a una identidad estática y anclada a una tradición y a unos cánones determinados; no dice relación con *raíces, raigambre, territorio, tiempo largo, memoria simbólicamente densa*. “Hoy decir identidad implica también —si no queremos condenarla al limbo de una tradición desconectada de las mutaciones perceptivas y expresivas del presente— hablar de *redes, flujos, moviidades, instantaneidad, desanclaje*. Antropólogos ingleses llaman a eso *moving roots, raíz movil*, o mejor, *raíces en movimiento*. Para mucho del imaginario substancialista y dualista que todavía permea nuestra antropología, nuestra sociología y nuestra historia, esta metáfora resultará inaceptable, y sin embargo en ella se vislumbra alguna de las dimensiones más fecundamente desconcertantes del mundo que habitamos. Otro antropólogo, Eduardo Delgado, apunta en esa dirección cuando afirma que ‘sin raíces no se puede vivir pero muchas raíces impiden caminar’” (p. 23); de esta connotación de identidad es fiel reflejo la canción *Boyaquito sigo siendo*.

se nutre y alimenta a la ciudad; las danzas y bailes típicos; la riqueza gastronómica regional; el galanteo y las prácticas amorosas permitidas o prohibidas; los cuentos, las leyendas y los relatos regionales; la picardía, la malicia y la bondad campesinas; los refranes y formas propias de enunciar el ser, el sentir, el pensar y el actuar de los campesinos y campesinas. Buenos días campesino (Velosa, 1998), canta a la labor campesina; un par de versos ilustran la importancia de la identidad:

Buenos días campesino, buenos días; donde quiera que te encuentres aquí va, mi sudor y mi deseo por que la vida, te conceda todo lo que tú me das. Buenos días campesino y campesina, florecitas que llevo en mi corazón; con orgullo, con cariño y con respeto, porque me lo han dado todo, porque me lo han dado todo para volverme canción.

Me saludas campesino a la familia y a todos en la vereda, por favor, y les dices que en mi libro de recuerdos, cada uno me ha dejado su renglón: el abuelo con sus cuentos que contaba, por las tardes para despedir el sol, y la abuela con su feria de sabores, con sus dulces de colores, con sus dulces de colores, lo mejor de lo mejor.

Con todo, la carranga al compás de la guitarra, el tiple, el requinto, la guacharaca, el baile y las coplas cojas, “le ha puesto ritmo burlesco a las desazones del amor y a las cosas del dolor, recordándonos que siempre es posible trastocar la tristeza de los malquereres y denunciar los atropellos a la tierra, el caos urbano y el maltrato a los seres que habitamos campo y ciudad, al son de las coplas picarescas y tiernas que heredamos” (Ferreira, s.f. p. 185). Puede decirse, también, parodiando el título de una canción de la más reciente producción (Velosa, 2005), que *la carranga es libertad*, porque en sus retahílas, el canto carranguero es un canto esperanzador: no sólo describe el país real, el que se quiere cambiar, sino también el país que se ama y desde el que es posible recrear nuevas formas de ser. A ese país, a la tierrita, a sus gentes y sus costumbres se eleva hoy, desde y por múltiples lugares, escenarios y actores, una plegaria carranguera que es un canto a la vida, al amor, a la esperanza y a la alegría.

Como herramienta didáctica, la música carranguera puede ser utilizada en el estudio de las temáticas referidas en este apartado; pero además, el análisis de la realidad social, mediante la modalidad de “discoforos o audioforos”, aporta excelentes resultados. Así por ejemplo, la reflexión contenida en las letras de canciones (El campesino embejucao, El rey pobre, La ley del billete, ¡Qué solita está mi tierra!, Hubo una ciudad, El politiquero, Llevando del bulto, La rehijuepuerca

envidia, Plegaria radiofónica, Una misma calavera, Ratero de los honrados, La clase Media, Sin dinero y sin calzones, La misma vaina, El soldadito de la patria, entre tantas otras), no es ajena a la preocupación de los exponentes de este género musical, por las condiciones y circunstancias que han acompañado la historia del país: habitantes del campo y de la ciudad, sumidos en las condiciones más extremas de pobreza y miseria, con pocas o nulas posibilidades económicas y reales para el desarrollo de sus potencialidades, sumergidos en inimaginables círculos de violencia, miseria y opresión, inmersos entre diversas fuerzas y fuegos cruzados que pretenden el manejo del poder y del control de los territorios, relegados de las decisiones más importantes que se toman por parte de los poderes centrales, tenidos en cuenta sólo al momento de las elecciones para ser olvidados hasta el siguiente proceso electoral.

Planeta tierra es una rumba que pregunta al conjunto de la sociedad, a los de arriba y a los de abajo, “¿por qué carajos somos así?”; por qué razones las acciones y comportamientos individuales y/o grupales están cargados de egoísmo, indiferencia, apatía, con nosotros mismos, con los demás, con la naturaleza y con el mundo en general; empero, junto a este lamento exalta el valor de la vida, reconoce la posibilidad de una convivencia pacífica cuya condición es la satisfacción de las necesidades elementales y el derecho a disfrutar de una vida buena y digna.

Planeta Tierra, siglo veintiuno, varias preguntas tengo que hacer a los de arriba y a los de abajo y a quien pudiera corresponder, si no las hago me quedaría con el pesar que no me atreví, a preguntarme y a preguntarles por qué carajos somos así.

Qué culpa tienen los pajaritos, la gota de agua, el amanecer, de que las penas y las penitas, las grandototas y las chiquitas, nos queden grandes pa’ resolver. Qué culpa tienen las mariposas, la garza, el viento o el arrayán, de que nos ganen las ambiciones y se nos tuerzan los corazones en el momento’e partir un pan.

Planeta Tierra, siglo veintiuno, tantas dolencias vienen y van, que si pudiera me largaría para una estrella del más allá, donde la vida fuera la reina, donde el pancito fuera la paz, donde pudiera morir de viejo y donde nadie me joda más.

Pese a las circunstancias descritas, con Velosa es posible rescatar,

desde el mensaje que portan sus canciones: que aún se pueden mantener y tejer sueños, ilusiones y esperanzas, “a sabiendas que (sic) los sueños, sueños son”; que, allende las condiciones sociales, de la clase a la que se pertenezca, de la procedencia..., los seres humanos estamos hechos de lo mismo y compartimos una esencia y un destino común. En términos generales, buena parte de la música carranguera contiene una paradoja: describe la realidad social con sus problemáticas y conflictos, pero deja espacios abiertos para soñar con condiciones y posibilidades de vida en las que el hombre campesino y la mujer campesina, al igual que cualquier otro ser humano, pueden hallar sentido, significación y razón de ser a su existencia.

A modo de conclusión

Los primeros años de la década de los ochenta presencian la emergencia de un género musical que hunde sus raíces en la tradición campesina, fundamentalmente del Altiplano Cundiboyacense, gracias al trabajo emprendido por Jorge Velosa y su agrupación musical. Desde entonces, la música carranguera ha venido cobrando interés y expandiéndose por diferentes regiones del territorio nacional y del mundo, conquistando diversos espacios, en virtud de las propuestas temáticas de análisis y de los estilos musicales y sonoridades, que son usados con diversidad de fines. En la actualidad, la música carranguera forma parte del patrimonio artístico colombiano, goza de buena aceptación por parte de una amplia audiencia: adultos, jóvenes, niños, niñas; habitantes del campo y de la ciudad, de diversa estratificación social, según se percibe en diferentes escenarios y eventos (verbenas, fiestas populares, conciertos, concursos, espacios radiales y televisivos), que a nivel local, regional y nacional se han constituido en mediaciones para dar a conocer esta forma particular de hacer música, que interpreta, canta y cuenta la historia de hombres y mujeres del campo.

El conjunto de relatos contenidos en los temas, las músicas, los actores, los escenarios, las audiencias, contiene e implica una pluralidad de usos sociales de este género musical, *pregonero de la vida y la alegría de la gente campesina*. Se identifican canciones usadas para cantar a los *amores campesinos*, la *realidad social*, la *ecología*, el cuidado y la preocupación por la vida, la naturaleza, el medio ambiente; *-la identidad* (autenticidad, tradiciones y costumbres) de los habitantes del Altiplano; *-la niñez*, en especial, en la producción musical de Velosa,

rondas que procuran llamar la atención a la sociedad sobre el lugar que ha de conceder a los niños y a las niñas. Diversos escenarios educativos han venido incorporando esta propuesta musical como dispositivo didáctico-pedagógico en un amplio número de actividades escolares y extraescolares.

La carranga canta a la condición humana de las personas: a una diversidad de acontecimientos de toda índole (nacimientos, enamoramientos, matrimonios y funerales); al ser en el mundo (de los hombres y las mujeres, del campo y de la ciudad, grandes y chicos); a la vida, a las circunstancias y condiciones históricas, sociales, económicas, políticas, ideológicas, religiosas, de la región, del país y del mundo; a las costumbres y tradiciones vigentes y pasadas; a los sentires (amores, desamores, maldades y bondades, esperanzas y desesperanzas, sueños y desvelos, envidias y afectos, alegrías y tristezas, fiestas y tragedias, fidelidades e infidelidades, goces y dolores, sazones y desazones; a la realidad real y a la realidad soñada; a los dioses y a los demonios. La carranga sirve para "... acercarnos a la ternura y a la grata compañía; a la vida y sus querencias; a la ecología, a la música y la escuela; a los sabores y saberes populares, y también como punto de encuentro y de partida para seguir armando sueños, caminos y recuerdos" (Velosa, 2003, presentación).

Esta manifestación musical ha venido ganando espacio y reconocimiento en diversos ámbitos sociales, culturales, académicos, intelectuales; ha ingresado tímidamente, pero con interesantes propuestas, a escenarios escolares y educativos en los que se utiliza especialmente como referente cultural e identitario de una región del país; por otra parte, como instrumental didáctico, puede brindar, no obstante, numerosos e interesantes insumos de apoyo a las labores educativas, desde diversas áreas del conocimiento. Un conjunto indeterminado de docentes, en diferentes instituciones educativas, según señalan los testimonios atrás referidos, echan mano de obras musicales de este género para enseñar la diversidad cultural, la riqueza folclórica, la tradición, la identidad; de la mano de un plexo de valores que ligan a los seres humanos a unos referentes históricos, sociales y temporales determinados.

Por su parte, los niños y niñas se apropian de esta manifestación musical de diversos modos: mediante danzas, mímicas y representaciones que realizan y ponen en escena en distintas celebraciones; a través de la modalidad de musiforo para el análisis de diversos tópicos y desde

diversas asignaturas; con la apropiación de los valores que exponen las rondas infantiles; mediante la conciencia crítica que buscan reflejar los mensajes de obras referidas al medio ambiente, a la ecología, a las costumbres y tradiciones, a la realidad social misma.

El género musical carranguero es una inusual manera de contar y cantar a la vida; tiene la pretensión de reivindicar lo local, en el ámbito de lo global; le apuesta a la construcción de una cultura de la paz, en que se escuchen canciones, trovas, versos... y no retumbar de fusiles; quiere escribir una página de la historia concreta, en la multiculturalidad de nuestros pueblos; y algo muy importante, persigue la intensión de involucrarse en los múltiples procesos de formación integral de los individuos (particularmente los niños y las niñas), quienes pueden incorporar a su propia cotidianidad temas ecológicos, cívicos y democráticos, axiológicos y crítico-reflexivos, en torno al ser y el acontecer humanos; abre espacios para nuevas sensibilidades, para otras formas de pensar e interpretar la realidad, para otras posibilidades de *ser en el mundo*.

Bibliografía

- Andrade, B. (s. f.). *Sobre la educación artística de los niños en la edad temprana y preescolar*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 22 de junio de 2007, de:
<http://www.oei.org.co/celep/andrade.htm>
- Bubber, M. (1949). *¿Qué es el hombre?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Camps, V. (1993). *Los valores de la educación*. Madrid: Alauda/Anaya.
- Ferreira, E. (s.f.). *Ritmos de Colombia*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 18 de marzo de 2007, de: <http://www.geocities.com/lucentum3/musifolk2.html>
- Fromm, E. (1953). *Ética y Psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Salamanca: Alianza Música.
- Gómez, G. (2003, agosto). *Culturas populares de Colombia*. En: *Revista Anaconda*. No. 2. Bogotá: Fundación BAT.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- López, R. (2004). *“Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia*

- en la semiótica musical cognitiva actual*"; en Martí, Josep y Martínez, Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura. pp. 325-337. [Versión Electrónica]. Recuperado el 14 de febrero de 2008, de: <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo.html>
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Cuadernos de Nación. Imaginarios de Nación. Pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Martín, J. (1997). *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amaru Ediciones.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Ministerio de Educación Nacional (MEN). *Ley 115 (1994, febrero 8). Por la cual se expide la ley general de educación*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 25 de mayo de 2007, de: <http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-85906.html>
- MEN. Oficina Sectorial de Planeación (1986). *Planeación educativa en Colombia 1950-1986*. Vol. 1. Bogotá: Programa de Planeación Educativa Regional-PLANER.
- Morales, H. (2002). *Patiboliando de orilla a orilla. El Colombiano*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 10 de marzo de 2006, de: <http://www.elcolombiano.com/historicod/200211/20021102/nsc001.htm>
- Morey, M. (1987). *El hombre como argumento*. Barcelona: Anthropolos.
- Ocampo, J. (1976). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Ocampo, J. (1984). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Ochoa, A. y Cragolini, A. (2002). *Cuadernos de Nación. Música en transición*. 2ª. Ed. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ochoa, L. (2005, octubre 28). *La carranga está de fiesta*. Bogotá: El Tiempo, Opinión.
- Orozco, L. (2004). *La formación integral: mito y realidad*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 15 de febrero de 2008, de: [http://www.unibague.edu.co/portal/phpnews/files/la%20formacion%20integral\(1\).pdf](http://www.unibague.edu.co/portal/phpnews/files/la%20formacion%20integral(1).pdf)
- Presidencia de la República. *Ley 1098. (2006, noviembre 8). Por la cual se expide el código de la infancia y la adolescencia*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 30 de mayo de 2007, de: <http://www.presidencia.gov>

- co/prensa_new/leyes/2006/noviembre/ley1098081106.pdf
- Rodríguez, O. (s.f.) *Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 15 noviembre de 2006, de:
<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Alen.pdf>
- Rodríguez, L. (1997). *El Aguinaldo Boyacense. La fiesta grande de Boyacá para Colombia*. Alcaldía Mayor de Tunja. Tunja: Talleres Gráficos.
- Senado de la República. Secretaría General. *Constitución Política de Colombia (1991)*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 25 de mayo de 2007, de:
http://www.secretariasenado.gov.co/leyes/CONS_P91.HTM
- Singer, P. (1995a). *Ética para vivir mejor*. Barcelona: Ariel.
- Singer, P. (1995b). *Liberación animal*. México: Trotta.
- Singer, P. (2002). *Una vida ética. Escritos*. Madrid: Tururs.
- Tovar, A. (Entrevistada). (2006). *Usos pedagógicos de la música carranguera*. (Grabación Electrónica). Tunja.
- Urbina, A. (2003, abril). *Música popular actual*. [Versión Electrónica]. Recuperado el 10 de marzo de 2006, de: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_03/10042003_02.htm

Referencias Discográficas

- Gómez, O. (2001). *El campesino embejuacao*. [En: El campesino Embejuacao. Grabación sonora C. D.]. Bucaramanga: CD Systems.
- Velosa, J. y Los Carrangueros de Ráquira (2002). *El rey pobre, La ley del billete, Boyaquito sigo siendo, El regreso de la china*. En: Velosa y los Carrangueros. Patiboliando. [Grabación sonora C. D.]. Bogotá: Productor Fonográfico MTM Ltda.
- Velosa, J. y Los Carrangueros de Ráquira. (1998). *Póngale cariño al monte, El marranito, Planeta tierra, Canto a mi vereda, Buenos días campesino*. En: En Cantos Verdes. [Grabación sonora C. D.]. Velosa y Los Carrangueros. Bogotá: Fuentes.
- Velosa, J. y Los Carrangueros de Ráquira. (1994). *Alerta por mi ciudad*. En: Revolando en cuadro. [Grabación sonora C. D.]. Velosa y los Carrangueros. Bogotá: Fuentes.
- Velosa, J. y Los Carrangueros de Ráquira. (1996). *Plegaria radiofónica, Que viene un angelito*. En: Marcando calavera. [Grabación sonora C. D.]. Velosa y los Carrangueros. Bogotá: Fuentes.
- Velosa, J. y Los Carrangueros de Ráquira. (2003). *Dónde estarán tantán*,

Cuando yo me baño, La gallina mellicera, La Rumba de los animales, La rumba de las flores, Cómo le ha ido, cómo le va, La rumba del bosque, Las diez pulguitas. En: Lero, lero, candelero [Grabación sonora C. D.]. Velosa y los Carrangueros. Bogotá: Fuentes.